

## «Mira, si quieres, que no mires»: el deseo de amor entre la curiosidad y la contemplación (Aproximación a un motivo literario)

### «Mira, si quieres, que no mires»: the Desire for Love between Curiosity and Contemplation (Approach to a Literary Motif)

Juan Ramón Muñoz Sánchez

Universidad de Jaén  
[jrmunoz@ujaen.es](mailto:jrmunoz@ujaen.es)

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5260-4119>

#### RESUMEN

El siguiente trabajo pretende ser una aproximación histórica a un motivo literario: la contemplación de una belleza durmiente que suscita el deseo de amor. Para lo cual partimos del punto culminante del episodio de Ruperta y Croriano, inserto en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (III, 16-17), de Miguel de Cervantes, quien nos servirá de guía.

**Palabras Clave:** deseo; amor; curiosidad; contemplación; belleza.

#### ABSTRACT

The following study's objective is to attempt a historical approach towards a literary motif: the contemplation of a sleeping beauty provoking the desire of love. Wherefore the climax of the Ruperta and Croriano episode will provide the starting point, inserted into the *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (III, 16-17), by Miguel de Cervantes, who will be our guide.

**Key words:** Desire; Love; Curiosity; Contemplation; Beauty.

El clímax de la historia de Ruperta (III, xvi-xvii), la «dulce enojada» de *Los trabajos de Persiles y Sigismunda* (Madrid, 1617) de Cervantes, lo constituye el momento en que, aparejada con un «agudo cuchillo» y una «lanterna bien cerrada, en la cual ardía una vela de cera» (III, xvii, 593), se dispone, «sepultada en un maravilloso silencio» (III, xvii, 593), en la oscuridad de la

noche, a dar muerte, en la estancia del mesón en que se aloja y en donde ella se ha escondido tras sobornar a un criado, a «Croriano el galán» (III, xvii, 591), vástago de su ofensor el soberbio caballero Claudino Rubicón, que un año atrás había cruelmente asesinado a su esposo, el conde Lamberto de Escocia, por despecho amoroso. Y es que, en el instante mismo en que va a ejecutar su venganza, a poner en cumplimiento la estratagema criminal que ha pergeñado y que el punto de honra social demandaba, sucede uno de esos casos de admiración que, conforme a su rareza, «pasan plaza de apócrifos» y «mejor sería no contarlos» (III, xvi, 583). En efecto, Ruperta, cerciorada por los «dilatados alientos» (III, xvii, 593) de que su víctima dormita, descubierta la linterna que arroja luz al aposento, parada frente al lecho, desnudo el puñal en la mano, descubre el rostro inerte de Croriano, cuya belleza, flamante encarnación de Cupido, contempla petrificada en mármol; la cual no solo deshace en un punto la máquina de sus pensamientos, sino que le hace mudar súbitamente de propósito:

Halló tanta hermosura, que fue bastante a hacerle caer el cuchillo de la mano y a que diese lugar la consideración del enorme caso que cometer quería. Vio que la belleza de Croriano, como hace el sol a la niebla, ahuyentaba las sombras de la muerte que darle quería y, en un instante, no le escogió para víctima del cruel sacrificio, sino para holocausto santo de su gusto (III, xvii, 594).

La brusca metamorfosis operada por Ruperta, su viraje de la venganza a la piedad por intercesión de la belleza, y la conturbación de su estado de ánimo no comportan sino que se «le caiga la lanterna sobre el pecho de Croriano» (III, xvii, 595), provocando que se despierte repentina e inesperadamente por el ardor de la cera.

De resultas, la escena deviene un pandemónium que remeda situaciones típicas de tradiciones tan diversas como los libros de caballerías, la comedia de enredo y el entremés, en que la nocturnidad, la confusión, la sensualidad y el alboroto campan a sus anchas: «Hallóse a oscuras; quiso Ruperta salirse de la estancia y no acertó; por donde dio voces Croriano, tomó su espada y saltó del lecho, y, andando por el aposento, topó con Ruperta» (III, xvii, 595). Ella, consternada por lo embarazoso de la situación, demanda clemencia a Croriano, haciéndole saber que no ha una hora ha tenido en un quite su vida. Y lo hace justo cuando, impelidos por el ruido, irrumpen, con luces, los criados del joven, con cuyo resplandor «vio Croriano y conoció a la bellísima viuda, como quien vee a la resplandeciente luna de nubes blancas rodeada» (III, xvii, 595). La perplejidad del galán escocés —motivada tanto por la rápida escena de anagnórisis, como por discernir que la causa de que Ruperta esté en su cuarto, así lo corrobora el arma blanca, no es otra que querer desquitarse del agravio cometido por su padre— da pronto paso al ofrecimiento, a modo de compensación, de ser su esposo, ya que él también ha sido violentamente flechado.

Antes, sin embargo, pues no las tiene todas consigo, quiere confirmar con la experiencia empírica que Ruperta no es un fantasma, sino una mujer de carne y hueso: «Dejadme primero honestamente tocaros, que quiero ver si sois fantasma que aquí ha venido, o a matarme, o a engañarme, o a mejorar mi suerte» (III, xvii, 595). Tras un tira y afloja, Ruperta acepta la proposición matrimonial de Croriano, pero siempre y cuando, insiste, no sea un fantasma: «Dame esos brazos —respondió Ruperta— y verá, señor, cómo este mi cuerpo no es fantástico y que el alma que en él te entrego es sencilla, pura y verdadera» (III, xvii, 596). Es así como la cólera sin límite de la mujer discurre, por mor de la admiración silente y embelesada de la belleza, al amor femenino absoluto, refrendado por el deleite físico de los cuerpos.

Cervantes, para que esa noche triunfara «la blanda paz desta dura guerra»; para que «el campo de batalla» se volviera «tálamo de desposorio»; para que naciera «la paz de la ira; de la muerte, la vida y, del disgusto, el contento» (III, xvii, 596-597), recurrió a un elenco de relatos, historias y episodios, tanto de tradición culta como popular, desde la antigüedad clásica hasta sus días, que conjugó armónica, ponderada y admirablemente<sup>1</sup>. De entre ellos, un ramillete de casos presenta como denominador común el *topos* literario de la contemplación, tan extática como fascinada, de una belleza durmiente que suscita el deseo de amor, o genera una ambigua tensión entre la observación espiritual de sentido iniciático y el erotismo, y hace mudar el propósito original. A continuación, desentrañaremos sus hitos fundamentales, que nos permitirán realizar una sucinta aproximación a la historia del motivo, sin agotar, por supuesto, todas sus posibilidades, al tiempo que intentaremos establecer interdependencias entre ellos; en el recorrido, Cervantes será nuestro guía.

#### «DONDE TU CAZADOR DUERME ASCONDIDO»

Cervantes condenó al «hijo legítimo de Amadís de Gaula», las *Sergas de Esplandián*, por boca del licenciado Pero Pérez, quien le restó «la bondad» que había concedido al padre y, consecuentemente, no dudó en dárselo a la «señora ama» para que lo echara al corral y diera «principio al montón de la hoguera» que había de hacerse con los libros de la biblioteca de su amo (*Don Quijote*, I, vi, 84-85). No supo colegir, por consiguiente, la unidad estético-ideológica que conformaban *Los cuatro libros de Amadís de Gaula* y

<sup>1</sup> Véase Lida de Malkiel (1956), Blecua (2006), Beltrami (2002), Rull (2004), Blanco (2004) y Muñoz Sánchez (2007). Sobre el amor y el deseo en el *Persiles*, que constituyen un tema tangencial al propósito principal de nuestro estudio, véanse, entre otros, Forcione (1972), Casaldueño (1975), El Saffar (1984), De Armas Wilson (1991), Egido (1994: 251-284), Baena (1996) Scaramuzza Vidoni (1998: 185-216), Sacchetti (2001), Pelorson (2003), Zimic (2005), Armstrong-Roche (2009: 63-64 y 167-204) y Muñoz Sánchez (2018).

*El ramo que de los quatro libros de Amadís sale, llamado las Sergas del muy esforçado cavallero Esplandián*, por cuanto solo desde este cobraba sentido cabal la refundición de aquel obrada por Garci Rodríguez de Montalvo. Con todo, leyó las *Sergas* con detenimiento; paró, con provecho, su mirada en el encuentro de Carmela con Esplandián, bajo el pseudónimo del Caballero Negro, en la ermita de su padre, que marca el comienzo del abnegado e incondicional amor de la dama por el nieto del rey Lisuarte de Grecia, y lo tuvo en consideración para conformar el momento culminante del episodio de la bellísima viuda escocesa, aunque discrepase en puntos importantes, empezando por su mayor atrevimiento frente a la severa ortodoxia erótica del regidor de Medina del Campo, simbolizada en la hora elegida por cada uno.

Carmela, hija de un pobre ermitaño que mora en la floresta de la Montaña Defendida y doncella del servicio de la dueña Arcabona, enemiga de Amadís y su progenie, consigue, tras el suicidio de su señora a causa de las muertes de sus hijos y de la liberación de Lisuarte a manos del misterioso caballero de las armas negras, licencia del rey para visitar a su padre. Cuando arriba a la ermita a la mañana siguiente, al entrar en su cámara, descubre una rica espada arrimada a la cabecera de su cama y el bulto de una persona desconocida acostada en ella. Mas al desenvainar la espada, aun con restos de sangre reciente, y otear la obscura armadura, «conoció ser essas las del cavallero que a sus señores avía muerto, y tan gran sobresalto le vino que las carnes y las manos le tremían, assí que el espada se le hoviera de caer» (*Sergas de Esplandián*, XIII, 198-199). Su primer impulso es querer asestar la muerte al durmiente, y así «tomar venganza de aquel que tanto mal avía fecho en aquellos de quien ella mucho bien esperaba» (XIII, 199). Pero, al acercarse a él y contemplar la hermosura de su rostro, se queda anonadada:

Llegóse a la cama y miró el rostro del cavallero, que algo cubierto tenía, y un paño de lino en la cabeça rebuelto para remediar el dolor de los golpes que en ella ovo le daban. E como lo vio tan fèrmoso, y su cara tan fèrmosa y tan respandiente, aunque por las muchas lágrimas que derramado avía mucho della le menoscabase, fue mucho espantada de lo ver; y estándole mirando por una gran pieça, que apenas los sus ojos dél los podía partir (XIII, 199).

Cautivada, pues, entumecida por la visión, Carmela aprovecha el sueño del caballero para mirarle y remirarle a su sabor, sin ser consciente de que, entre una y otra mirada, «Amor está, de su veneno armado» (Góngora, *Obras completas I*, núm. 42, v. 7):

La donzella estuvo muy queda sin se mudar; pero como vio que dormía, passóse ella a la otra parte y llegó a su rostro cabe el suyo como aquella que en sí sentía gran turbación; que tan fuertemente era de su amor presa que ningún sentido tenía y las lágrimas le venían a los ojos sin lo sentir, que por el rostro en gran abundancia le corrían. Assí que, bien se puede dezir, en una casilla tan pequeña y tan

apartada de la conversación del mundo, tan pobre y tan sola, allí el cruel y engañoso Amor aun no quiso perdonar a estos dos amantes, y allí los firió de tan rezia herida con sus muy crueles saetas que por todo tiempo de sus vidas muy duramente lo sintieron, creciéndoles siempre dos mil congoxas, sospiros, dolores, angustias enamoradas (XIII, 199-200).

Antes de que Esplandián recuerde —nunca conocerá el espionaje amoroso de que ha sido objeto por la doncella su enemiga—, Carmela, «tornando algo más en su sentido» (XIV, 201), parte al alcázar llevando consigo la espada. Su pretensión, sabiendo el interés del rey Lisuarte por distinguir quién era el caballero, su libertador, de las armas negras, consiste, con la espada como señuelo, en conducirlo hasta él a cambio de un don. Una merced que no tendrá más remedio que rectificar cuando venga en conocimiento de que el huésped de su padre es en realidad el nieto del rey y que su amor, habida cuenta del abismo social que los separa, es de todo punto imposible. Así pues, cuando le narre a Lisuarte el encuentro en la ermita, no le demandará en cumplimiento de su promesa «hazermle su muger», sino que, «pues por compañero aver no le puedo, le haya por señor, llamándome suya, y él por suya me tenga, que si por mi voluntad no fuere nunca de su presencia partida sea» (XV, 211-212). Es así como Carmela sublima su deseo de amor por Esplandián, toda vez que, de contrincante, deviene, por arbitraje de la belleza, su amiga inseparable e íntima confidente.

Rodríguez de Montalvo hubo de acometer la refundición del *Amadís primitivo*, la composición del libro IV y la continuación de las *Sergas* aproximadamente entre los compases finales de la década de 1470 y 1495 o, como mucho, 1497<sup>2</sup>. No se sabe si existió una edición conjunta de los dos textos o de uno seguido del otro anteriores a 1500; lo cierto es que las primeras de las que tenemos testimonios de las *Sergas de Esplandián*, hoy perdidas, datan de 1510. A partir de ahí y hasta 1588, se sucedieron unas nueve impresiones<sup>3</sup>, a las que cabe sumar la traducción italiana, publicada en un año sin determinar posterior a 1557<sup>4</sup>. ¿Pudo haber caído en manos de Torquato Tasso un ejemplar

<sup>2</sup> Véase Ramos (1994), Sales Dasí (1999: 138-152) y Sainz de la Maza (2003: 15-26).

<sup>3</sup> Son las siguientes: en 1521, en Toledo, por Juan de Villaquirán; en 1525, en Roma, por Jacobo de Junta y Juan de Salamanca; en 1526, en Sevilla, por Juan Varela; también en 1526, pero en Burgos, por Juan de Junta; en 1542 y en 1549, en Sevilla, por los herederos de Juan Cromberger; en 1587, en Zaragoza por Simón de Portonariis; el mismo año de 1587, en Burgos, por Simón Aguayo; y en 1588, en Alcalá de Henares, por los herederos de Juan Gracián.

<sup>4</sup> Garci Rodríguez de Montalvo, *Le prodezze di Splandiano, che seguono à i quattro libri di Amadis di Gaula suo padre. Tradotte dalla spagnuola nella nostra lingua. Co'l priuilegio del sommo Pontefice Giulio III et dell' Illustrib. Senato Veneto per anni X* (Venezia, Michele Tramezzino, s.d. [>1557]). La datación posterior a 1557 se deduce de la fecha del Privilegio otorgado por el Senado Veneciano, que data del 14 de abril de 1557.

de alguna de las ediciones de la primera mitad del siglo XVI y haber paladeado así las aventuras de Esplandián, perfecto caballero, defensor a ultranza de la fe cristiana y cruzado en lucha contra el infiel, en su castellano prístino? ¿O, por el contrario, pudo servirse de su lección doctrinal, para la composición de la *Gerusalemme liberata*, de la traslación italiana? Difícil pronunciarse. No obstante, el encuentro de la maga sarracena Armida y el cruzado cristiano Rinaldo, al que sume en un sueño mágico, a la hora de la siesta, en un *locus amoenus* en razón de vengar el hecho de que haya liberado a los caballeros francos que había hecho prisioneros y que portaba como obsequio al rey de Egipto, ostenta numerosos paralelismos con el de Carmela y Esplandián; al mismo tiempo que constituye un referente intertextual del de Ruperta y Croriano en el *Persiles*, en donde se elogia el «heroico y agradable plectro» con que el sorrentino había compuesto su poema (IV, vi, 664).

Cervantes ya había emulado la *Gerusalemme* en fecha tan temprana como 1585, para la configuración de diversos lances de la intriga de la *Conquista de Jerusalén por Godofre Bullón*. Apenas un año antes, en 1584, Scipione Gonzaga, amigo literato del Tasso, había dado a la stampa una edición de la *Gerusalemme* en Mantua, con numerosas correcciones, muchas de ellas debidas a la censura del propio autor, confirmando las dudas y desavenencias que tuvo con su texto desde el principio. Ciertamente, Tasso, tras un decenio largo de composición, no bien que en simultaneidad con otros escritos menores, había culminado la redacción de la *Gerusalemme liberata* en 1575, en Ferrara, bajo la protección de los Este. Empero, no se atrevió a dar a la stampa el poema tanto por prurito estético cuanto, sobre todo, por cuestiones morales<sup>5</sup>. Uno de los episodios más escabrosos fue siempre el del «giardino sulle Isole della Fortuna», basado en la estancia de Odiseo en el palacio de Circe, en que Rinaldo, olvidado de su deber de caballero cruzado, se da a la molición en brazos de Armida, de donde lo rescatan Carlo y Ubaldo.

A Goffredo se le muestra, en un sueño profético a la hora propicia del alba, el alma de Ugone («semplice forma e nudo spirto vedi»); viene para conminarle a «che richiami dal lontano essiglio / il figliuol di Bertoldo» (Tasso, *Gerusalemme liberata*, XIV, 12), por cuanto sin su marcial concurso no podrá

---

<sup>5</sup> La *Gerusalemme* vio por primera vez la luz en 1580, en Venecia, en una versión no autorizada en catorce cantos (faltaban el XI, XIII, XVII, XVIII, XIX y XX, y el XV y el XVI estaban mediados), con el título *Il Goffredo*, a cargo de Celio Malespini. En 1581 se sucedieron las ediciones legales: la primera fue la preparada por Angelo Ingegneri, amigo del Tasso, en Parma, en la oficina de Viotti, sustentada en un manuscrito que había copiado directamente del autógrafo en Ferrara en 1580; a él se debe el título final del poema. La segunda corrió a cargo de Febo de Bonna por instigación del sorrentino, que dedicó el poema a Alfonso II d'Este, en Ferrara, en el mes de junio, en la casa de Baldini, cuya segunda reedición, publicada en el mismo año, igualmente en Ferrara, pero en la imprenta de los Herederos de Francesco de' Rossi, corregida por el autor, pasa por ser la más acreditada del poema.

llevar a feliz término su pío intento. No será preciso que haga nada que redunde en menoscabo de su posición de mando; Guelfo, inspirado por la divinidad, le rogará «ch'assolva il fer garzon di quell'errore / in cui trascorse per soverchio d'ira» (XIV, 17), mientras que Piero «saprà drizzare i messaggieri in parte / ove certe novelle avran di lui, / e sarà lor dimostro il modo e l'arte / di liberarlo e di conduirlo a vui» (XIV, 18). Ciertamente, el venerable anciano —punto de partida del Soldino cervantino— cuenta a Carlo y Ubaldo cómo Rinaldo fue engañado y seducido por Armida y qué han de hacer para traerlo de vuelta del jardín de las delicias que ella ha diseñado a su medida. Resulta, pues, que la nieta de Idraote, de venganza anhelante, traza un ardid en una isleta del río Oronte, adonde Rinaldo ha sido por ella conducido. Complacido por la amenidad del lugar, el paladín se «disarma la fronte» y, tras atender al deleitable canto de una «ninfa» o «dea» o «sirena» surgida desnuda de las aguas, se adormece; momento que aprovecha Armida para ejecutar su «vendetta»:

Ma quando in lui fissò lo sguardo e vide  
 come placido in vista egli respira,  
 e ne' begli occhi un dolce atto che ride,  
 benché sian chiusi (or che fia s'ei li gira?),  
 pria s'arresta sospesa, e gli s'asside  
 poscia vicina, e placar sente ogn'ira  
 mentre il risguarda; e 'n su la vaga fronte  
 pende omai sì che per Narciso al fonte.  
 E quei ch'ivi sorgean vivi sudori  
 accoglie lievemente in suo velo,  
 e con un dolce ventillar gli ardori  
 gli va temprando de l'estivo cielo.  
 Così (chi 'l crederia?) sopiti ardori  
 d'occhi nascosi distemprâr quel gelo  
 che s'indurava al cor più che diamante,  
 a di nemica ella divenne amante (XIV, 66-67).

Enamorada, Armida entretejió una cadena de flores con que maniató a Rinaldo y, en un carro, por el aire se lo llevó presurosa a «un'isoletta la qual nome prende / con le vicine sue da la Fortune / [...] / ove in perpetuo aprir molle amorosa / vita seco ne mena il suo diletto» (XIV, 70-71).

Entremedias de las *Sergas de Esplandián* y la *Gerusalemme liberata* se impone ubicar al *Orlando furioso* (1532, la edición definitiva) de Ariosto, en donde se ensaya una variante en la que el durmiente es un convaleciente. Ya Esplandián había conjugado en su persona los dos aspectos, pues, «maltractado» como estaba por los combates tenidos con los tres gigantes y con Matroco, hijo de la dueña Arcabona, había ido a la ermita a restablecerse. Allí, además, su corazón había sido herido de *amor de lonh* a causa del relato por el maestro Helisabad de su embajada a Constantinopla y su entrevista con Leonorina. De modo que, cuando arriba Carmela, el sueño acababa de vencer así el mal que

sus «carnes» padecían como el quebrantamiento de las «cuerdas y telas del corazón» (*Sergas*, IX, 198). Medoro, «el morillo de cabellos enrizados... paje de Agramante» (*Don Quijote*, I, xxvi, 318), luego de protagonizar con el fiel Cloridano una hazaña similar a la de Eurialo y Niso (*Eneida*, IX) —que Cervantes emularía en la incursión de Morandro y Leoncio en el campamento romano, en la *Tragedia de Numancia*—, yace exangüe cuando se lo topa Angélica la Bella, la «doncella destraída, andariega y algo antojadiza» en opinión de don Quijote (II, I, 695), quien, por intermediación de Amor, que, cansado de su arrogancia, la espera «posto lo stralle all'arco» (*Orlando furioso*, XIX, XIX), cae presa de sus encantos:

Quando Angelica vide il giovinetto  
languir ferito, assai vicino a morte,  
che del suo re che giacea senza tetto,  
piú che del proprio mal si dolea forte;  
insolita pietade in mezzo al petto  
si sentí entrar per disusate porte,  
che le fe' il duro cor tenero e molle,  
e piú, quando il suo caso egli narrolle (XIX, xx)<sup>6</sup>.

El encuentro amoroso de Angélica y Medoro, situado a medio camino entre los de Carmela y Esplandián y Armida y Rinaldo, está preñado de hondas resonancias en la historia de la literatura en cuanto a la catadura del amante se refiere, que don Quijote caló a la perfección al decir que «despreció mil señores, mil valientes y mis discretos, y contentose con un pajecillo barbilucio, sin otra hacienda ni nombre que el que le pudo dar de agradecido la amistad que guardó a su amigo» (*Don Quijote*, II, I, 695). En efecto, a partir del *Orlando furioso* el concepto de la belleza masculina se iría paulatinamente desplazando del aguerrido guerrero al atildado galán cortesano.

No se puede descartar que Tasso tuviera en mente, para pergeñar el encuentro de Armida y Rinaldo, además de las *Sergas* y el *Orlando furioso*, el mito

---

<sup>6</sup> Recuérdese que Góngora recrearía el paso, así como las «más de dos siestas» que duermen Angélica y Medoro, en su indeleble romance *En un pastoral albergue* (*Obras completas I*, núm. 132, 204-208). Citamos el momento del encuentro: «En un pastoral albergue, / [...] / mal herido y bien curado, / se alberga un dichoso joven, / que, sin clavarle, Amor, flecha, / lo coronó de favores. / Las venas con poca sangre, / los ojos con mucha noche, / lo halló en el campo aquella / vida y muerte de los hombres. / Del palafrén se derriba, / no porque al moro conoce, / sino por ver que la hierba / tanta sangre paga en flores. / Límpiale el rostro, y la mano / siente al Amor que se esconde / tras las rosas, que la muerte / va violando sus colores / (escondiose tras las rosas, / por que labren sus arpones / el diamante del Catay / con aquella sangre noble). / Ya le regala los ojos, / ya le entra, sin ver por dónde, / una piedad mal nacida / entre dulces escorpiones; / ya es herido el pedernal, / ya despide, el primer golpe, / centellas de agua. ¡Oh piedad, / hija de padres traidores!» (vv. 1-36).



de Endimión y Silene, tan celebrado en la poesía renacentista, especialmente la variante en que la diosa, enamorada de él, provoca que caiga en un sueño sin fin en el monte de Latmos, con el ánimo de contemplarle y besarle sin ser vista.

Ello no obstante, el mito que da pie al motivo no es otro que el cuento de hadas de Cupido y Psique, en la reelaboración que inserta Apuleyo (siglo II d.C.) en su *Metamorphoseon libri XI* o *Asinus aureus* (IV, 28–VI, 24). El divorcio de última hora del narrador y Ruperta —preñado de revolucionarias significaciones estético-ideológicas, puente entre el viejo y el nuevo arte de narrar— se sellaba con un apóstrofe en que aquel advertía a su personaje de que no mirara si quería llevar a cabo su empresa:

¡Ea, bella matadora, dulce enojada, verdugo agradable, ejecuta tu ira, satisface tu enojo, borra y quita del mundo tu agravio, que delante tienes en quien puedes hacerlo! Pero mira, ¡oh hermosa Ruperta!, si quieres, que no mires a ese hermoso Cupido que vas a descubrir, que se deshará en un punto toda la máquina de tus pensamientos (*Persiles y Sigismunda*, III, xvii, 594).

La mención del dios Amor, así como la nocturnidad, los objetos de que va pertrechada la viuda escocesa (el agudo puñal y la linterna) y el derramamiento de una gota de aceite hirviendo sobre el cuerpo del durmiente, remiten indudablemente al relato del madaurensense.

Psique, tras la ira de Venus y en cumplimiento de un oráculo, ha sido transportada por el viento a un palacio prodigioso en que vive rodeada de atenciones y de sirvientes invisibles durante el día, mientras que por la noche recibe las visitas de su flamante marido, que la trata con no menos amor que deferencia, si bien le ha impuesto como condición la exigencia de no verlo ni de tener de él ningún otro conocimiento. Instigada por sus hermanas, envidiosas de su entorno y posición, que la apremian a que lo mate haciéndole sospechar que podría tratarse de un ser de naturaleza monstruosa, y espoleada por la inquietud y la curiosidad, Psique, una noche, habiendo aguardado a que su esposo durmiera, saca una lámpara de aceite del lugar donde la había escondido y toma en la mano una navaja bien afilada, dispuesta a cometer el homicidio. Ve entonces «una bestia, la más mansa y dulcísima de todas las fieras: digo que era aquel hermoso dios del amor que se llama Cupido, el cual estaba acostado muy hermosamente; y con su vista alegrándose, la lumbre de la candela creció, y la sacrílega y aguda navaja resplandeció». Fascinada, anonadada, Psique lo contempla morosamente, detiene su mirada ya en «los cabellos como hebras de oro», que penden graciosamente y refulgen iluminados por el candil; ya en el cuello, «blanco como la leche»; ya en la cara, «blanca y roja como rosas coloradas»; ya en los hombros y en las alas y en las tiernas y delicadas plumas; ya en el hermoso cuerpo cual conviene al «hijo de la diosa Venus». Traviesa, al descubrir las armas cabe el lecho, se pincha en la yema de un dedo con una

de las saetas de oro del carcaj de su marido, de quien se enamora todavía más, y, al querer besarlo, descuidada, vierte una gota del candil sobre su hombro derecho. Cupido, que despierta sobresaltado, «conociendo que su secreto era descubierto» y que había sido desobedecido, huye despavorido abandonándola a su suerte (*El asno de oro*, V, 20-24, 172-175). Psique, a partir de ahí, emprenderá su infatigable búsqueda, no exenta de intentos de suicidio, hasta la unión final y su reintegración en el Olimpo. La cual puede ser entendida, bien como una odisea personal sin mayor trascendencia en la que la protagonista cae una y otra vez en los mismos errores —su torpe curiosidad— y no aprende nada, bien como un camino iniciático de perfección y purificación dotado de un hondo sentido metafórico, alegórico y filosófico de corte platónico, en el que Psique pasa del amor humano, cuya consumación se interrumpe con la luz, al amor divino, que facilita su ingreso en la morada de los dioses —o sea: su inmortalidad—, por intermediación de Cupido.

Aunque *El asno de oro* conoció cierta difusión durante la Edad Media, no alcanzó notoriedad sino a raíz del descubrimiento de un códice en la biblioteca de la Abadía de Monte Casino, en 1355, por Zanobi da Strada, que copió Giovanni Boccaccio, cuya lectura fructificó tanto en el *Decamerón* como, sobre todo, en su tratado *De Genealogiis Deum Gentilium*, donde incluyó una versión humanista —a la manera en que Petrarca readaptaría su *novella* de Griselda— del cuento de Cupido y Psique. La *editio princeps* tuvo lugar en Roma, en 1469, a cargo de Johannes Andreas, en la oficina tipográfica de C. Sweinheym y A. Pannharz, reimprimiéndose hasta cuatro veces más antes de 1500; año de gracia en que el humanista Filippo Beroaldo *il vecchio* daba a la estampa, en Bolonia, una edición comentada del texto, acompañada de diversos paratextos, que cosechó numerosas reediciones. Sobre un ejemplar de ella, vertió el texto en excelente castellano Diego López de Cortegana<sup>7</sup> en 1513, en Sevilla. La suya fue la segunda traducción a una lengua vulgar tras la alemana realizada por Nicolas von Wyke antes de 1500; después se romancearía al italiano —entre otros, por Boiardo y Firenzuola—, al francés y al inglés. La del arcedianio hispalense contó con siete reimpresiones en la primera mitad del siglo XVI (en 1525 y 1534 en Sevilla, en 1536 y 1539 en Zamora, en 1543 en Medina del Campo, en 1546 en Sevilla, y en 1551 en Amberes) antes de su prohibición por la Inquisición en 1559; después, se editó expurgada en 1584, en Alcalá de Henares, y en 1601, en Madrid y Valladolid; su impacto en las letras hispanas fue tan formidable como difícil de calibrar con exactitud.

Cervantes, que probablemente leyó una edición castigada, diversificó el mito al ubicar la escena de la contemplación del bello durmiente, que opera

---

<sup>7</sup> Sobre la figura de Cortegana, véase el volumen colectivo editado por Escobar Borrego, Díez Reboso y Rivero García (2013), en cuyo penúltimo trabajo Juan Martos (2013: 235-354) ofrece un análisis de la traducción de Cortegana del texto editado y comentado por Filippo Beroaldo

el cambio de planes de la curiosa dama, del principio al final del relato, y, con ello, lo rectificó, puesto que el amor iluminado no es otro que el que se sella con el deleite físico de los cuerpos<sup>8</sup>. Pero hubo otros escritores que recrearon el cuento de Cupido y Psique que adoptaron su lectura simbólico-religiosa, sustentada en el esquema de caída, sufrimiento y salvación, y aun la potenciaron.

En efecto, la transliteración de Cortegana sirvió de estímulo a varios poetas sevillanos del Quinientos, Gutierre de Cetina, Juan de Mal Lara, Fernando de Herrera y Juan de Arguijo, para realizar distintas versiones poéticas del mito<sup>9</sup>. Solo la *Historia de Psique traducida* del primero y *La Psyche* del segundo, que desarrollan, de forma abreviada y amplificada, respectivamente, las partes fundamentales del cuento, reproducen el paso en que Psique se dispone a dar muerte a Cupido con un candil y un cuchillo, su espionaje mientras duerme que opera el cambio de propósito y el derramamiento de aceite que lo despierta.

La *Historia* de Cetina constituye en puridad la readaptación de la composición italiana anónima *La favola de Psiche*, impresa por el librero y grabador español Antonio Martínez de Salamanca, en Roma, en 1532, cuyo texto, conformado por treintaidós octavas, no era sino la écfrasis de treintaitrés grabados calcográficos (el número xxiv carece de texto) obra, en colaboración, de Benedetto Verino y Agostino Veneziano, en una peculiar alianza de relato e imagen que cabalmente satisfacía el lema horaciano *ut pictura poesis*. Es la octava XIII la que recrea el motivo:

Vesla aquí con cuhillo y lumbré ardiente  
sobre el dormido Amor, con saña rea;  
mas viendo su beldad clara, eminente,  
deja de ejecutar obra tan fea.  
Una flecha tocando, el ardor siente  
y a mirar vuelve el hijo de la dea.  
La lucerna lo quema y, despertando,  
huye y ella de un pie lo ase llorando<sup>10</sup>.

*La Psyche* de Mal Lara, que incluye en sus preliminares los dos poemas de Fernando de Herrera sobre el mito así como su traslación poética del poema neolatino de Girolamo Fracastoro, la *Psique*, es un extensísimo poema didác-

<sup>8</sup> Véase, sin embargo, la lectura a lo divino del episodio llevada a cabo por Escobar Borrego (2008), que no solo no compartimos, sino que nos parece imposible de justificar textualmente.

<sup>9</sup> Véase Escobar Borrego (2002: 47-173).

<sup>10</sup> Citamos el texto por la reciente edición de las *Rimas* de Cetina de Ponce Cárdenas, pp. 833-865, en concreto p. 845. Escobar Borrego (2002: 177-201) incluye en los apéndices I y II tanto los grabados como el texto italiano y la traducción poética de Cetina.

tico-moral en endecasílabos sueltos y doce libros, con ciertos elementos de constitución épica, dedicado a doña Juana de Austria. Reelabora el clímax del cuento de Apuleyo, entretejido de numerosas digresiones, en el libro III (vv. 1-557)<sup>11</sup>.

Ni la *Historia de Psique* de Cetina, compuesta quizá en 1538 o quizá entre 1548 y 1554, ni *La Psyche* de Mal Lara, redactada hacia 1565, pasaron del manuscrito al impreso. Todo lo contrario que el *Libro del conde Partinuplés*, que, desde su edición príncipe incunable, en Sevilla, en 1499, no cesó de imprimirse hasta el siglo XIX.

#### «PODRÁS VERLA DORMIDA»

Lo más llamativo del *Libro del conde Partinuplés*, en lo concerniente a su libérrima reelaboración del cuento de Cupido y Psique, lo constituye la inversión de los papales sexuales, de modo que es ahora el personaje masculino el que contempla al femenino en el rol de bella durmiente. Como se sabe, el texto es una traducción del *roman* francés del siglo XII *Partonopueus de Blois*; el cual se compuso justo en el momento en que *El asno de oro* de Apuleyo volvía a cobrar cierto relieve tras un periodo de oscuridad, señalado en la elaboración del reputado códice Laurenciano 68.2, llamado *Florentinus*, llevada a cabo, en el siglo XI, en el monasterio de Monte Casino, en donde lo hallaría tiempo después Zanolí da Strada, e igualmente en su mención por autores tan significativos cuanto dispares como Juan de Salisbury y Geoffrey de Monmouth; lo que contribuye a esclarecer su presencia en el texto. Otra cosa distinta es su proceso de transmisión y posterior traslación al catalán y al castellano en los reinos peninsulares, del que se ignora casi todo. Cervantes, en todo caso, lo conocía bien y lo utilizó como referente intertextual en el episodio de Ruperta; se basó singularmente en la primera noche que pasan a ciegas la emperatriz Melior y el conde de Bles en el castillo de Cabeçadoire para conformar la escena que prosigue al despertar de Croriano. La del *Partinuplés*, transida de fino humor y encendido erotismo, es espléndida. Melior, prendada de las galas del joven conde, lo conduce con sus artes mágicas hasta el castillo encantado, donde, como Psique, es servido y agasajado por seres invisibles. Llegada la noche y acostado el de Bles, la emperatriz, desnuda, a oscuras, se introduce en el lecho y, poco a poco, se va haciendo la encontradiza, hasta que, a continuación de un breve diálogo, el conde quiere examinar, como Croriano con Ruperta, qué es lo que a su lado reposa:

<sup>11</sup> El poema de Mal Lara (2015) cuenta en la actualidad con la excelente edición de Escobar Borrego, acompañada de una extensa y enjundiosa introducción. El paso se puede leer en las pp. 312-328.

Y el doncel, desde que vido que no fablava nada, bien pensó que dormía y llegose a ella poco a poco. Esto fazía él por ver qué cosa era; no embargante que le había oído aquellas palabras santas, todavía se pensava que era alguna tierra de pecados. Y puso la mano muy queda encima de sus pechos de la emperatriz, y ella tenía sus manos encima dellos y ella quitóselas de rezo y non le dixo nada. Estonces quedó y desde que vido el doncel que no dezía nada, y ella desviole sus manos de los pechos por ver si tornasse otra vez a poner sus manos en ese mismo lugar. El donzel a poco de rato pensó que sería dormida, tornole a poner la mano como la primera vez, y ella tovógela queda con sus manos. Y desde que el donzel vido aquello, llegose junto a ella y ella no dezía nada. Puso en su corazón de la catar por ver si era hombre o muger o si era pecado. Y sacó los braços fuera de la cama y púsole la mano encima de la cabeça y començó de catar los cabellos en su entendimiento qué tan luengos podían ser, y catóselos más porque no se los podía ver. Y ella le dixo: —¿Qué fazedes? Pero bien entendía ella por qué lo fazía. Y catole asimismo la frente, y los ojos, y la nariz, y la boca, y la garganta, y los pechos, y los braços, y las manos y contole los dedos, porque se cuidava que era monofendida. Y después tentole el cuerpo y catole el vientre, y los muslos, y las piernas, y las espaldas, y los pies; y los dedos le contó por ver si era patifendida, porque en aquellos tiempos había una animalias mugeres, de la cinta ayuso como leones, y habían los pies como lebreles, y por esso le había catado y assí pensando si era alguna de aquellas. Desde que la ovo bien catado en su palpamiento, entendió assí que de las hermosas cosas del mundo era (*Libros del conde Partinuplés*, pp. 330-331)<sup>12</sup>.

Luego de la comprobación, Melior se presenta y, como Cupido, le pone la condición de que «vos no curedes ni fagades ni busquedes por dó me descubrades mi cuerpo por me lo ver fasta que passen dos años» (p. 331). Pero Partinuplés, como Psique, incumple la restricción de amar sin ver. Incitado por su madre, su tío, Elenisa, la sobrina del Papa con la que pretenden desposarlo, y un obispo delegado, y preso de la duda de saber de ciertas la naturaleza de su esposa amante, transgrede, una noche, el tabú al contemplar con una linterna su cuerpo yacente:

---

<sup>12</sup> Lope de Vega, como Cervantes, paladeó esta escena del *Libro del conde Partinuplés*, que le sirvió de estímulo —entre otros textos— para la conformación de una de sus piezas cómicas maestras, *La viuda valenciana*; en la cual demostró conocer la vinculación entre el relato caballeresco y el cuento de Cupido de Psique cuando Camilo le cuenta a Floro que ha gozado a una dama «sin ver más que lo que toco / de tacto, como los ciegos» y que, a pesar de que ha «hecho cosas por verla», ha terminado «jurando de no vella / con juramentos y votos». Floro, entonces, le dice: «¿Cómo no? ¡Gracioso cuento! / ¡Lleva tú luz encendida!». A lo que responde: «Podrame costar la vida, / Floro, aqueste atrevimiento, / que si Psiques vio al amor, / a quien ascuras gozaba, / perdió gloria en que estaba / y negoció su dolor» (Lope, *la viuda valenciana*, II, vv. 1797-1836). También Tirso de Molina escribió una comedia, *Amar por señas*, en que sigue el *Partinuplés*. Mientras que Ana Caro Mallén de Soto realizó una versión dramática, titulada *El conde Partinuplés*.

Y desde vio el conde que estava bien dormida, sacó la lanterna que tenía en la cabecera de la cama muy sotilmente, que no era osado dezir, y sacó una cadenilla que estava en la dicha lanterna, y descubriole los pechos muy quedo, de tal guisa que ella no lo sintió (p. 361).

Partinuplés, entonces, como Psique, como Ruperta, deja caer, arrobado («tanto mirava la fermosura que no se fartava de la ver»), «una gota de cera en los pechos, ardiendo de tal manera que la despertó» (p. 361). De resultas, Melior, al igual que Cupido, lo abandona, dando principio a una serie de aventuras que desembocan en la reunión final.

El *Libro del conde Partinuplés*, al igual que el cuento insertado en el corazón del *Asno de oro*, puede ser entendido, desde una perspectiva erótica, como un relato iniciático, en el que los personajes deben depurar y acrisolar su experiencia antes de alcanzar el matrimonio y el trono imperial de Constantinopla. La inversión de roles no responde sino a una adaptación del mito clásico tanto a la idiosincrasia del amor cortés, como al universo propio del *roman courtois* y de los libros de caballerías, en donde impera la retórica del silencio, que comporta que el amor secreto devenga fundamental, y en donde se establece una dialéctica entre las aventuras y el amor, por la cual le corresponde a la dama mostrar el temple y la determinación en la aventura amorosa, en la misma proporción que el caballero ha de hacerlo en las armas<sup>13</sup>. Así, es Melior quien conduce a Partinuplés al palacio, quien lo inicia en el juego amoroso y quien pone la condición. El conde, por su parte, no solo muestra su denuedo, valor y cortesía, antes de transgredir la interdicción, al librar a su tío, el rey de Francia, de la amenaza de los tres reyes moros Sornaguer, Cansión y Ansión, sino principalmente cuando, tras la violación del secreto por contemplar a Melior dormida y la separación, expía sus culpas y justifica, con las armas y con el trato, ser el mejor el caballero del mundo en el torneo en que se disputa, como trofeo, la mano de la emperatriz.

La contemplación de una dama durmiente por un caballero es un motivo frecuente en la tradición medieval, que perdura vigente en los libros de caballerías. Así, por ejemplo, la sensual secuencia en que Tirante encuentra a Carmesina, en la penumbra de una cámara, afligida por la muerte de su hermano, medio desnuda, cuya visión envenenará sus sueños, convirtiéndolo en un devoto inficionado de amor:

---

<sup>13</sup> Así, por ejemplo, en el *Amadís de Gaula* es Oriana quien asume la iniciativa amorosa: «Assí que se puede bien dezir que en aquella verde yerva, encima de aquel manto, más por la gracia y comedimiento de Oriana, que por la desemboltura ni osadía de Amadís, fue hecha dueña la más hermosa donzella del mundo» (Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, t. I, I, xxxv, 574). Sobre las características del amor cortés, véase Muñoz Sánchez (2012: 359-398), y la bibliografía allí citada.

Diziendo el Emperador estas y otras semejantes palabras, los oídos de Tirante estaban atentos a ellas, y los ojos, por otra parte, contemplaban en la gran belleza y hermosura de Carmesina. La qual, por el gran calor que hazia y porque avían estado con las ventanas cerradas, estava medio desabrochada, que se mostravan en sus pechos dos manzanas de paráyso que parecían cristalinas, las quales dieron entrada a los ojos de Tirante, que de allí en adelante no hallaron la puerta por donde avían de salir, e para siempre quedaron en prissión y en poder de persona libre hasta que la muerte de entrambos los apartó (Martorell, *Tirante el Blanco*, III, CXVIII, 298).

Sucede que, en el fondo del *topos*, subyace un principio vertebrador universal que define Lenio a las mil maravillas en el debate filográfico de *La Galatea*: «Es, pues, amor, según he oído decir a mis mayores, un deseo de belleza» (IV, 238-239). El plural de «mis mayores» se remonta, en última instancia, a un solo nombre: Platón; el lugar donde lo ha oído, al *Banquete* y el *Fedro*. La doctrina erótica que informa los dos diálogos de madurez del fundador de la Academia es ciertamente dispar, puesto que en el *Banquete* se conceptualiza como un ser de naturaleza intermedia, un *daimón*, que vincula a los hombres con los dioses, al mundo sensible con el mundo inteligible, mientras que en el segundo no se concibe sino como una locura, una *manía*, de inspiración divina. Empero, tanto el amor individual del *Banquete*, ese deseo cognoscitivo de trascendencia personal, como el flujo pasional del *Fedro*, ese furor que transforma a los amantes, tienen el mismo punto de partida: la Belleza. Sucede que, como le explica Sócrates a Fedro, de la ideas puras, «solo a la belleza», conforme a su índole fronteriza entre el suelo de la corrupción y el cielo de la perfección, «le ha sido dado el ser lo más deslumbrante y lo más visible» (Platón, *Fedro*, 250d); de modo y manera que «Eros es amor de lo bello» (Platón, *Banquete*, 204b)<sup>14</sup>.

Cimone, el protagonista de la *novella* V, 1 del *Decamerón* (c. 1351-1353), es la encarnación del estulto por excelencia: bello de cuerpo pero estúpido sin remedio, al que apodan «il ‘bestione’». Un día, sin embargo, que va a ejercitarse al campo descubre, en lo más frondoso de un bosque, en mitad de un padrecillo, cabe un fresco y manso arroyuelo, sobre el verde prado «dormire una bellissima giovane con un vestimento indosso tanto sottile, che quasi niente delle candide carni nasconde, e era solamente dalla cintura in giù coperta d’una coltre bianchissima e sottile» (*Decameron*, V, 1, 595-596). Entusiasmado, consciente de que en su vida ha visto nada semejante, se para apoyado en su bastón y, sin decir nada,

la incominciò intentissimo a riguardare; e nel rozzo petto, nel quale per mille ammaestramenti non era alcuna impressione di cittadinesco piacere potuta entra-

<sup>14</sup> Sobre el amor en Platón, véase Muñoz Sánchez (2012: 99-183); sobre su desarrollo histórico desde la Antigüedad hasta el Siglo de Oro, Serés (1996).

re, sentí destarsi un pensiero il quale nella materiale e grossa mente gli ragionava costei essere la più bella cosa che già mai per alcun vivente veduta fosse. E quince cominciò a distinguer le parti di lei, lodando i capelli, li quali d'oro estimava, la fronte, il naso e la bocca, la gola e le braccia e sommamente il petto, poco ancora rilevato: e di lavoratore, di bellezza subitamente giudice divenuto, seco sommamente desiderava di veder gli occhi, li quali ella da alto sonno gravati teneva chiusi; e per vedergli più volte ebbe volontà di destarla. Ma parendogli oltre modo più bella che l'altre femine per adietro da lui vedute, dubitava non fosse alcuna dea (V, 1, 596).

A partir de ahí, Cimone, habiendo sido su corazón traspasado por «la saetta d'Amore per la bellezza» (V, 1, 597) manumisora de la dama, «il ciu nome era Efigenia» (V, 1, 596-597), consuma un viraje trascendental de ennoblecimiento espiritual que, partiendo del atuendo físico, arriba al dominio de la filosofía, la música y el arte de la guerra.

Lope de Vega tomó el argumento de la *novella* como base de la intriga medular de *La dama boba* (1613), en la que Finea, la protagonista, experimenta igualmente la labor formativa del amor. Sin embargo, el relámpago del enamoramiento, la chispa que prende la luz del entendimiento tras la contemplación de la belleza inerte de una mujer, no es sino Leonido quien lo siente, en *El hijo de los leones* (c. 1620-1622). En efecto, Leonido, monstruo salvaje criado en la selva al que todos temen, sufre una crisis radical de identidad cuando contempla, deslumbrado, la perfección de la belleza natural de Fenisa/Laura, desmayada por su incursión en la aldea, de la que se enamora súbitamente («confieso que me enamoro / hermosa mujer de ti»). Y es que Leonido vislumbra en ella, en tanto en cuanto encarnación del típico cortés de la mujer como obra maestra de la creación y del amor neoplatónico, la grandeza de Dios:

Cuando entre aquesta aspereza  
 Fileno no me enseñara  
 quién era Dios, sospechara  
 que tenía gran poder,  
 y era Dios quien supo hacer,  
 mujer, tu divina cara.  
 En uno y otro elemento  
 su grandeza se figura;  
 pero más de la hermosura  
 se tiene conocimiento.

Y, como la más excelsa creatura de Dios, la reverencia:

Si como a Dios no te adoro,  
 es porque sé que es efeto  
 divino de su perfeto  
 pincel la hermosura tuya,  
 y así como a imagen suya



te reverencio y respeto.  
[...]  
Luego sola tú, mujer,  
cifras de Dios el poder,  
y de la tierra el tesoro (p. 226a).

En un soliloquio posterior, en apelación a las montañas de su hábitat, Leonido constata el cambio que se ha operado en su interioridad de salvaje a humano como consecuencia de la observación de la belleza y el nacimiento del amor:

Ya no soy aquel que vistes;  
otro vengo del que fui;  
que ya no hay señal en mí  
del alma que me pusistes.  
Los consejos de Fileno  
y los libros que me dio,  
cuando en vosotras murió  
de años y virtudes lleno,  
puesto que no los condeno,  
no han movido a tal blandura  
mi condición fiera y dura,  
imposible de mover,  
como de aquella mujer  
la soberana hermosura.  
[...]  
¡Notable cosa es amor!  
Muchas he visto o leído  
del gran poder que ha tenido;  
mas esta agora es mayor,  
porque mover mi rigor  
a lágrimas y blandura,  
le ha dado la embestidura  
del mayor rey de los reyes,  
pues yo, no sujeto a leyes,  
lo estoy a tanta hermosura (p. 227b).

#### «PUES ME HERISTE DURMIENDO»

Cervantes no le regateó elogios a Góngora. En el canto de Calíope, cuando apenas hacía tres años que el vate cordobés había dado a conocer sus primicias poéticas, alabó su «vivo raro ingenio sin segundo» y «su saber alto y profundo» (*La Galatea*, VI, 380). En el *Viaje del Parnaso*, en mitad del torbellino ocasionado por su deslumbrante revolución poética, ponderó su agudeza, sonoridad y gravedad, y aludió, como arma arrojada contra los malos poetas, a las

«estancias polifemas», de las que sentenció: «Inimitables sois y a la discreta / gala que descubris en lo escondido / toda elegancia puede estar sujeta» (VII, 323 y 325-327). La *Fábula de Polifemo y Galatea* hacía, a la sazón, solo dos años que corría manuscrita en cartapacios por la villa y corte; entre sus novedades, corresponde apuntar el empleo del *topos* por partida doble, con las dos variantes en feliz concatenación, que no pasó desapercibido a Cervantes.

La diégesis del complejo epilío mitológico gongorino se conforma, tras la dedicatoria (estrofas I-III), la descripción topográfica de la isla, la presentación del cíclope y la nereida y los estragos que provocan en su entorno (IV-XXII), de dos acciones o núcleos narrativos: el encuentro amoroso de Galatea y Acis (XXIII-XLII), acaecido a la hora de la canícula, y el canto de Polifemo con la resolución trágica del triángulo amoroso (XLIII-LXIII), que tiene lugar a la hora del ocaso de la misma jornada del mes de julio. El primer núcleo se articula, hasta el triunfo del amor, en torno a la repetición del motivo de la contemplación de un durmiente: en primer lugar, Acis observa a la bella nereida; después, es Galatea la que vigila cuidadosamente al apuesto cazador. El efecto es el mismo: el deseo erótico que suscita el yacente, si bien en el caso de Galatea con la inexcusable participación del dios amor cansado de su constante renuencia; la causa, por el contrario, es divergente: mientras que el de Galatea es veraz, el de Acis es un falso sueño, un «mentido / retórico silencio» que la engaña tanto como la seduce.

Salida del mar, Galatea decide sestar bajo la sombra de un laurel como amparo de los fieros ardores del mediodía:

La fugitiva ninfa, en tanto, donde  
hasta un laurel su tronco al Sol ardiente,  
tantos jazmines cuanta hierba esconde  
la nieve de sus miembros, da a una fuente.  
Dulce se queja, dulce le responde  
un ruiseñor a otro, y dulcemente  
al sueño da sus ojos la armonía  
por no abrasar con tres soles al día (XXIII, 177-184)<sup>15</sup>.

Mientras ella duerme, irrumpe en el lugar ameno —invirtiendo la situación del canto XIV de la *Gerusalemme libetata*— Acis, todo sudoroso y cubierto de polvo, quien, al tiempo que se refresca y sacia su sed de las cristalinas aguas del arroyo, contempla, asombrado, el cuerpo reclinado de la nereida:

Salamandria del Sol, vestido de estrellas,  
latiendo el can del cielo estaba, cuando,  
polvo el cabello, húmidas centellas,  
sí no ardientes aljófares, sudando,

<sup>15</sup> Citamos por la edición de Carreira en las *Obras completas I*, núm. 255, pp. 337-351.

llegó Acis y, de ambas luces bellas  
dulce occidente viendo al sueño blando,  
su boca dio, y sus ojos cuanto pudo,  
al sonoro cristal, al cristal mudo (XXIV, 185-192).

El hábil cazador, flechado de amor, idea raudamente una celada con que capturar a su presa: deposita a los pies de Galatea, mansamente, sin despertarla, una ofrenda (almendras, manteca y miel) y, antes de fingirse dormido, se refresca de nuevo con el propósito de que el batir de las aguas despierten a la bellísima nereida. «La ninfa, pues, la sonora plata / bullir sintió, del arroyuelo» (XXVIII, 217-218); dispuesta para la huida, un gélido temor paraliza sus miembros, descubriendo los rústicos presentes que alguien, que ha respetado con cortés galanura su sueño, ha dejado a su lado. Mientras discurre acerca de la identidad de su adorador, Cupido, apostado tras un mirto, «árbol de su madre» (XXX, 239), hartó —como de Angélica la Bella— de su altiva esquivez, «carcaj de cristal hizo, si no aljaba, / su blanco pecho, de un arpón dorado» (XXXI, 243-244). De modo que, «el monstro de rigor, la fiera brava» (XXXI, 245) no solo mira de otro modo los obsequios, sino que, curiosa, busca al regalador, al que el dardo, «pincel suave», «lo ha bosquejado ya en su fantasía» (XXXII, 252). Encuentra, recostado bajo un mirto, su varonil contorno; pensando que duerme, se acerca a él y, para mejor contemplarlo, se inclina apoyada sobre un solo pie: «El bulto vio y, haciéndolo dormido, / librada en un pie toda sobre él pende / urbana al sueño, bárbara al mentido / retórico silencio que no entiende» (XXXIII, 257-260). Entonces Galatea, como Psique, como Carmela, como Armida, como Ruperta, delicadamente enamorada, mira y admira e idolatra «al venablo de Cupido» (XXV, 193):

A pesar luego de las ramas, viendo  
colorido el bosquejo que ya había  
en su imaginación Cupido hecho  
con el pincel que le clavó su pecho,  
de sitio mejorada, atenta mira  
en la disposición robusta aquello  
que, si por lo süave no la admira,  
es fuerza que la admire por lo bello:  
del casi tramontado sol aspira,  
a los confusos rayos, su cabello;  
flores su bozo es, cuyas colores,  
como duerme la luz, niegan, las flores.  
En la rústica greña yace oculto  
el áspid, del intonso prado ameno,  
antes que del peinado jardín culto  
en lo lascivo, regalado seno:  
en lo viril desata, de su vulto,  
lo más dulce, el Amor, de su veneno;  
bébelo Galatea, y da otro paso

por apurarle la ponzoña al vaso (XXXIV-XXVI, 269-288).

Acis, que por la ranura de sus ojos vislumbra cual Argos todo lo que pasa en el semblante y en el pensamiento de la que lo contempla con ojos encantados, «el sueño de sus miembros sacudido» (XXXVIII, 297), se pone en pie y, no sin irreverencia, la reverencia: «el coturno besar dorado intenta» (XXXVI-II, 300). Después, con la confabulación de toda la naturaleza, tiene lugar lo que Dámaso Alonso (1994: 553) denominó «el pasaje más sensual de toda la poesía española clásica», que no para sino, como en los casos de Angélica y Medoro, Armida y Rinaldo y Ruperta y Croriano, en la celebración triunfal del amor magistralmente descrito con *honesta obscuridad*<sup>16</sup>.

El cuento de Cupido y Psique se abre con la ira de Venus debido a la adoración casi divina que profesan los mortales a la belleza sobrehumana de Psique y, a causa de ello, al abandono del culto que la profesaban en la isla de Pafos. Para castigar el pecado de *hybris* de Psique y satisfacer sus coléricos celos, Venus encarga a su hijo Cupido que «esta doncella sea enamorada, de muy ardiente amor, de hombre de poco y bajo estado, al cual la Fortuna no dio dignidad de estado, ni patrimonio, ni salud. Y sea tan bajo que en todo el mundo no halle otro semejante a su miseria» (Apuleyo, *Asno de oro*, IV, 5, 31, p. 153). Y así, cuando el padre de Psique consulta el oráculo de Apolo para saber cuál es el futuro que aguarda a su hija, a la que nadie, ni reyes ni gente humilde, se anima a pedir en matrimonio, el dios vaticina que su marido no será sino una especie de monstruo inhumano cuya descripción se aviene con la del adolescente vástago de la diosa Citea:

No esperes yerno que sea nacido de linaje mortal; mas espéralo fiero y cruel, y venenoso como serpiente: el cual, volando con sus alas, fatiga todas las cosas sobre los cielos, y con sus saetas y llamas doma y enflaquece todas las cosas; al cual, el mismo dios Júpiter teme, y todos los otros dioses se espantan, los ríos y lagos del infierno temen (IV, 5, 33, 154).

Apuleyo, en su versión del cuento, no recreó el momento en que Cupido, en lugar de realizar la encomienda de su madre, se enamora de la joven de hermosura cuasi celestial. Un paso que, sin embargo, sí imaginó Calderón de la Barca y desarrolló en su comedia mitológica *Ni Amor se libra de amor*, representada, con partes musicales y coros, en el Salón Dorado del palacio del Buen Retiro, con el título de *Siquis y Cupido*, el 19 de enero de 1662 y publicada en la *Tercera parte* de sus comedias, en Madrid, en 1664. Cuando el rey Atamas de Egnido, padre de Siquis, dispone los preparativos para cumplir el

<sup>16</sup> Sobre este concepto, véase M. Blanco (2007). Véase también el magnífico análisis que realiza Ponce Cárdenas (2010) sobre el encuentro amoroso de Acis y Galatea. Hasta donde llegamos, ningún gongorista ha destacado el motivo literario y lo ha puesto en relación con los textos que aquí se citan.

mandato de Júpiter de abandonar a su hija en el «gran monte Oeta» como sacrificio del dios y modo de templar el rigor de Venus, ella, rendida por los acontecimientos y los funestos pronósticos acerca de su matrimonio, se queda dormida entre las flores del jardín de su palacio. Mientras duerme, se acerca a ella Cupido, que se había escondido previamente en el huerto, con el designio de vengar a su madre por iniciativa propia clavándole «un arpón y otro arpón» con furia en su corazón, ya que «ofende a Amor quien ofende / a la madre de Amor» (Calderón, *Ni Amor se libra de amor*, I, p. 826). Al verla y contemplarla, sin embargo, se prenda de su extraordinaria belleza y, como Ruperta, se somete a un intenso debate intramuros de su ciudadela en que vacila lo que hacer:

Aunque duerme su vida,  
 su hermosura está despierta.  
 ¡Qué hermosa es! Mas mi rabiosa  
 ira, ¿en qué suspensa está?  
 ¿En qué ha de estarlo, si ha ya  
 reparado en que es hermosa?  
 Pero ¿qué importa? Furiosa  
 saña, la flecha prevén.  
 Mas no, la mano detén,  
 que es doble, es infame trato  
 tratar mal a nadie el rato  
 que está pareciendo bien.  
 Pero mal digo, mal digo;  
 que si su beldad causó  
 mi ira, confesarlo yo  
 es, dándola otro testigo,  
 añadir otro enemigo.  
 Muera, pues, aunque concluya  
 mi vida a un tiempo y la suya.  
 Mas ¿qué divino poder  
 me ha helado el brazo? Mujer,  
 ¿qué dios vela en guarda tuya?  
 Pero contra mí no hubiera  
 dios que en tu favor velara;  
 mas nueva causa es, más rara,  
 la que mi ardor considera;  
 pues de la misma manera  
 que de la víbora el seno,  
 si está de veneno lleno,  
 le arroja por descansar,  
 y donde le vuelve a hallar,  
 muere a su mismo veneno;  
 así yo, habiendo tenido  
 por veneno de mi ardor  
 la hermosura, pues Amor

con ella ha muerto y herido,  
 hoy, que arrojarla he querido  
 de mí, por vencer mi dura  
 pena, a mí aun no me asegura,  
 pues muero de rabia lleno  
 al encontrar el veneno  
 que yo puse en su hermosura (I, pp. 844-845).

Amor, muerto de amor, decide morir matando asestando un flechazo a Siquis. Pero, al intentar sacar la flecha que trae por puñal, se le cae, despertándola. Siquis, entonces, sintiéndose amenazada, habla con él —un diálogo en que resuena el de Rosaura y Croriano con los papeles invertidos—, toma la flecha, lo hiere y huye, si dejándolo a él aun más enamorado, compuesta ella «de piedad y ira» (I, p. 847); y la piedad, como se sabe, no es sino «hija de padres traidores» (Góngora, *Obras completas I*, núm. 132, v. 36).

*Ni Amor se libra de amor* constituye, evidentemente, una versión dramática, adaptada a la índole de la *Comedia nueva* cortesana de gran aparato escenográfico y a las pretensiones estético-ideológicas del autor, del cuento de Cupido y Psique, tomada quizá de la traducción de Cortegana castigada o directamente del original latino. En líneas generales, la trama reproduce las partes fundamentales del cuento, a excepción de lo concerniente al viaje iniciático de perfeccionamiento de Psique —la búsqueda incesante de Cupido y su sometimiento a la voluntad de Venus—, por lo que, a la contemplación diurna de Siquis dormida por Cupido, guarnecido con una flecha, ha de seguirle la nocturna de Cupido por Siquis, aparejada con un puñal y un candil. De modo y manera que Calderón, como Góngora, reduplica el motivo ofreciendo las dos variantes con igual propósito y en tan perfecta como deliberada simetría compositiva. Aparte del relato incluido en el *Asno de oro*, del episodio de Ruperta y de la *Fabula de Polifemo*, son discernibles reminiscencias, en el encuentro a oscuras de Cupido y Siquis en la gruta-palacio de la isla despoblada, el enamoramiento a ciegas que le sigue, el encubrimiento y la interdicción, del *Libro del conde Partinuplés* y de *La viuda valenciana* de Lope de Vega, sobre todo a propósito del encantamiento de Júpiter —similar al de Melior—, del eros secreto y de la dialéctica de la vista y el amor («que es gran pereza de amor / amar sin ver a quien ames» [III, p. 901]); si bien, en la obra de Calderón se excluye toda referencia de índole sexual, al tiempo que se opone el amor humano, representado por Anteo, primo de Siquis y su pretendiente y, por ende, rival de Cupido, al amor divino.

Después de haber sido abandonada por su padre en cumplimiento de la orden divina de Júpiter en una isla pedregosa, Siquis, en compañía de Flora y Friso, sus criados, es conducida a una gruta por unas misteriosas voces invisibles, cuyo interior resulta ser un prodigioso palacio iluminado por la luz de un hacha de cera. Al momento, llega Cupido y mata la luz. Siquis pide

que la encienda, pero él se niega; tendrá todo lo que quiera, le asegura, con la condición de que nunca le vea; le advierte que «es forzoso / que mi ser disimule», «y así, el día que veas / mi rostro a cualquier lumbre, / piensa que todo esto / en polvo se reduce» (II, pp. 873-874). En estas están cuando desde lejos les interrumpe la voz de Anteo, quien se ha arrojado del barco en que regresaba Atamas al descubrir que abandonaban a su suerte a Siquis en la isla. Ella lo llama, pero Cupido, celoso, le prohíbe pronunciar su nombre y confunde sus voces con la música invisible. Anteo, como queda dicho, representa el amor humano del que se ha de despojar Siquis para abrazar el amor divino secreto que le propone Cupido; es también el lazo que la ata al mundo y a la sociedad.

Entre la segunda y la tercera jornada pasa un tiempo en el cual Siquis ha aceptado a Cupido como esposo, así como el requisito de mantener una relación oculta privada del sentido de la vista, al punto de que Friso —en alusión a títulos de otras comedias de Calderón—, «en metáfora de farsa», apela a sus «nocturnos amos» como «*la dama duende*» y «*el galán fantasma*» (III, p. 878). A petición de Siquis, Cupido provoca la arribada a la isla de su padre y de sus hermanas Selenisa y Astrea con sus flamantes esposos Arisdes y Lidoro, quienes, al enterarse por Anteo, que reaparece como salvaje, que nunca ha visto a su marido, la convencen para que se cerciore de si es un monstruo, como había vaticinado Venus: que una noche procure espíarle con una luz mientras duerme y que con un puñal le dé muerte. Confabulada con Friso y Flora, Siquis aguarda a que Cupido se quede dormido en sus brazos en el jardín del palacio, para verle el rostro y asestarle el golpe mortal:

Más esta luz me acobarda  
que me anima este puñal.  
Cada paso que el deseo  
da, se retira otro paso  
el temor; tiemblo y me abraso...  
¿Qué mucho si dudo y creo?  
Mas ¡cielos!, ¿qué es lo que veo?  
¿Quién vio más bella pintura?  
¿Quién más perfecta escultura?  
El que dijo que este es  
un monstruo, bien dijo; pues  
es un monstruo de hermosura.  
¡Qué joven tan generoso,  
en quien, desde el pie al cabello,  
está brioso lo bello,  
está valiente lo hermoso! (III, pp. 907-908)

Dado que Calderón, a diferencia de Apuleyo, no mantiene la descripción de Cupido como un adolescente dotado de los reconocibles atributos de las alas y sus armas, el arco y el carcaj con los arpones de oro y plomo, Siquis, que en

el proceso de anagnórisis lo identifica con el joven que intentó asesinarla mientras dormía en el jardín del palacio real de Egnido, se interroga por su identidad:

¿Otra vez, cielo piadoso,  
esta hermosura no vi,  
queriendo matarme? Sí.  
¿Quién eres, joven, que estás  
seguro al matarme más  
que cuando matabas?, di.  
Cuando quisiste matarme,  
turbado te vi primero;  
y cuando matarte quiero,  
tú te vengas con turbarme.  
Dormida fuiste a buscarme,  
Dormido hallarte pretendo;  
¿qué extremos son que no entiendo,  
los que hay en los dos, pues cuando  
dormí, estabas tú soñando,  
y yo, cuando está durmiendo? (III, p. 908)

Intrigada, pues, por el misterio que los rodea, Siquis avisa a sus criados para que contemplen la sin par belleza de Cupido y, en un descuido, derrama un poco de cera que le cae a él en la mano, provocando que recobre prestamente el sentido. Entre ellos pasa a continuación un diálogo en que Cupido le reprocha que le haya visto pese a que se lo había prohibido y, antes de abandonarla, le revela su condición: «soy el dios Amor, Cupido», y el motivo del secretismo de su relación:

A Venus quise vengar,  
mi madre, dándote muerte;  
vi tu hermosura, y de suerte  
la idolatré singular  
que morí, yendo a matar;  
con que a Júpiter pedí  
que se doliese de mí,  
y entre mí y mi madre, él  
mandó, en su oráculo fiel,  
que te trujesen aquí  
para que pudiese yo  
—¡tanto me debiste, tanto!—  
tenerte en aqueste encanto,  
donde Venus lo ignoró.  
Ya con esta luz lo vio,  
porque el prestado favor  
término en su resplandor  
quiso Júpiter que hallase;  
con que no es posible pase  
adelante nuestro amor (III, 910-911).



Siquis, desesperada por la marcha de su esposo y amante, intenta suicidarse con la misma arma blanca en señal de prueba amorosa, que reduce el esquema de caída, sufrimiento y salvación del cuento de Apuleyo al de pérdida y rehabilitación de la felicidad. En efecto Cupido, condolido, regresa para, con la anuencia de Venus, desposarse con ella en el cielo, «con que, diosa de Amor, Siquis / vivirá adorada siempre» (III, 913)<sup>17</sup>.

En definitiva, Calderón, en *Ni Amor se libra de amor*, consigna perfectamente la esencia del motivo de la contemplación, entre curiosa y extasiada, de una belleza durmiente que comporta el cambio de actitud al suscitar el deseo de amor, no solo porque configura las dos variedades, la masculina y la femenina; también porque, mientras que una acaece a plena luz del día, la otra lo hace por la noche a la luz de *la doble llama*. En lo tocante al amor, se aleja del componente erótico que celebra la unión sexual, para dotar a su historia de un elevado sentido simbólico y alegórico.

#### «YA BIEN PUEDES MIRARME / DESPUÉS QUE ME MIRASTE»

Platón, en el *Fedro*, señalaba que la visión es «el más claro de los sentidos», «la más fina de las sensaciones» (250d), porque gracias a ella podemos percibir el pálido reflejo de la Belleza que es la belleza del mundo cifrada en un cuerpo hermoso y abrir así el camino que conduce a la contemplación con el ojo del alma, el *noûs*. Los casos del motivo aquí espigados en su doble vertiente así lo verifican, aunque variando y diversificando su esencia, cuando pasan de las tinieblas a la luz y contemplan, deslumbrados, lo alumbrado o cuando miran por primera vez. Recuérdese a este propósito que Leocadia, la protagonista de *La fuerza de la sangre*, cuando pudo ver por primera vez («a hurto le miraba») a Rodolfo, siete años después de su violación a oscuras, en la cena que había preparado doña Estefanía, comenzó, no sin ironía, a quererlo «más que a luz de sus ojos» (*Novelas ejemplares*, p. 320). Ocurre, además, que vemos a menudo sin mirar o que no vemos hasta que no miramos. Lotario había visto no pocas veces a Camila, mas nunca había detenido su mirada en ella, hasta que un día se fijó:

Pero el provecho que las muchas virtudes de Camila hicieron, poniendo silencio en la lengua de Lotario, redundó más en daño de los dos, porque si la lengua callaba, el pensamiento discurría y tenía lugar de contemplar parte por parte todos los extremos de bondad y hermosura que Camila tenía, bastantes a enamorar a una estatua de mármol, no que un corazón de carne. Mirábala Lotario en el lugar

<sup>17</sup> Parece ser que Calderón, con anterioridad a la comedia, había trasladado a lo divino el cuento de Apuleyo en un auto sacramental titulado *Psiquis y Cupido*, escrito para la ciudad de Toledo en la década de los cuarenta de 1600; en fechas posteriores (1666) compondría otro para la ciudad de Madrid. Véase Enrique Rull (1999).

y espacio que había de hablarla, y consideraba cuán digna era de ser amada, y esta consideración comenzó poco a poco a dar asaltos a los respetos que a Anselmo tenía, y mil veces quiso ausentarse de la ciudad y irse donde jamás Anselmo le viese a él ni él viese a Camila; más ya le hacía impedimento y detenía el gusto que hallaba en mirarla. Hacíase fuerza y peleaba consigo mismo por desear y no sentir el contento que le llevaba mirar a Camila... [mas] la hermosura y la bondad de Camila, juntamente con la ocasión...

dieron con su lealtad en tierra y «comenzó a requebrar a Camila, con... turbación y con... amorosas razones» (*Don Quijote*, I, xxxiii, 431-432). Pero esa, en parte, es ya otra historia.

## FUENTES

- Apuleyo (2000). *El asno de oro*, trad. Diego López de Cortegana, ed. Carlos García Gual. Madrid: Alianza.
- Ariosto, Ludovico (2013). *Orlando furioso*, ed. Lanfranco Caretti, pról. de Italo Calvino. Turín: Einaudi, 2 vols.
- Boccaccio, Giovanni (1992). *Decameron*, ed. Vittore Branca. Turín: Einaudi, 2 vols.
- Calderón de la Barca, Pedro (2007). *Ni Amor se libra de amor*, en Don W. Cruickshank (ed.), *Comedias III*, Madrid: Castro, pp. 805-913.
- Cervantes, Miguel de (2004). *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, ed. Carlos Romero Muñoz. Madrid: Cátedra.
- Cervantes, Miguel de (2005). *Novelas ejemplares*, ed. Jorge García López. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Cervantes, Miguel de (2014). *La Galatea*, ed. Juan Montero, F. J. Escobar Borrego y Flavia Gherardi. Madrid: RAE.
- Cervantes, Miguel de (2015). *Don Quijote de la Mancha*, ed. del Instituto Cervantes dirigida por F. Rico. Madrid: RAE.
- Cervantes, Miguel de (2016). *El viaje del Parnaso y poesías sueltas*, ed. José Montero, F. Romo Feito y M. Cuiñas. Madrid: RAE.
- Cetina, Gutierre (2014). *Rimas*, ed. Jesús Ponce Cárdenas. Madrid: Cátedra.
- Góngora, Luis de (2008). *Obras completas I. Poesía*, ed. Antonio Carreira. Madrid: Castro.
- Libro del conde Partinuplés* (1995). *Historias caballerescas del siglo XVI*, ed. Nieves Baranda. Madrid: Castro, 2 vols., t. I, pp. 315-415.
- Mal Lara, Juan de (2015). *La Psyche*, ed. F. J. Escobar Borrego. México DF: Frente de Afirmación Hispanista.
- Martorell, Joanot (1990). *Tirante el Blanco*, trad. cast. anónima de 1511, ed. Martín de Riquer. Barcelona: Planeta.
- Platón (1986). *Diálogos III. Fedón. Banquete. Fedro*, ed. C. García Gual, M. Martínez Hernández y E. Lledó. Madrid: Gredos.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (2001). *Amadís de Gaula*, ed. José Manuel Cacho Blecua. Madrid: Cátedra, 2 vols.
- Rodríguez de Montalvo, Garci (2001). *Las sergas de Esplandián*, ed. Carlos Sainz de la Maza. Madrid: Castalia.
- Tasso, Torquato (2006). *Gerusalemme liberata*, ed. Lanfranco Caretti. Milán: Mondadori.

- Vega y Carpio, Lope de (1950). *El hijo de los leones*, en *Comedias escogidas de frey Lope Félix de Vega y Carpio*, ed. J. E. Hartzenbusch. Madrid: BAE.
- Vega y Carpio, Lope de (2015). *La viuda valenciana*, en Enrique López Martínez (coord.), *Comedias Parte XIV*, ed. José Rafael Ramos. Madrid: Gredos, 2 vols., t. I, pp. 831-999.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Alonso, Dámaso (1994). *Góngora y el «Polifemo»*. Madrid: Gredos
- Armstrong-Roche, Michael (2009). *Cervantes' Epic Novel. Empire, Religion and the Dream Life of Heroes in «Persiles»*. Toronto: Toronto University Press.
- Baena, Julio (1996). *El círculo y la flecha: Principio y fin, triunfo y fracaso del «Persiles»*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Beltrami, Lucia (2002). «Apuleio e Cervantes. Qualche riconsiderazione su *Persiles* III, 16-17», en Giulia Poggi (ed.), *I racconti délie streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento*. Pisa: Edizioni ETS, pp. 17-36.
- Blanco, Mercedes (2004). «*Los trabajos de Persiles y Sigismunda*: entretenimiento y verdad poética», *Criticón*. 91, pp. 5-39.
- Blanco, Mercedes (2007). «La honesta oscuridad en la poesía erótica», *Criticón*. 101, pp. 199-210.
- Blecua, Alberto (2006). «Cervantes y la retórica (*Persiles*, III, 17)», en *Signos viejos y nuevos*. Barcelona: Crítica, pp. 341-361.
- Casaldueiro, Joaquín (1975). *Sentido y forma de «Los trabajos de Persiles y Sigismunda»*. Madrid: Gredos.
- De Armas Wilson, Diana (1991). *Allegories of Love. Cervantes's «Persiles and Sigismunda»*. Princeton: Princeton University Press.
- Egido, Aurora (1994). *Cervantes y las puertas del sueño*. Barcelona: PPU.
- El Saffar, Ruth (1984). *Beyond Fiction: The Recovery of the Feminine in the Novels of Cervantes*. Berkeley: University of California Press.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2002). *El mito de Cupido y Psique en la poesía española del siglo XVI*. Sevilla: Universidad.
- Escobar Borrego, Francisco Javier (2008). «Nuevos datos para la lectura de la historia de Croriano y Ruperta (*Persiles*, III, 17): a vueltas con aspectos mítico-retóricos», en J. M<sup>a</sup> Maestre, J. Pascual y L. Charlo, *Humanismo y pervivencia del mundo clásico. Homenaje al profesor Antonio Prieto, IV.1*. Madrid: Alcañiz, pp. 287-302.
- Escobar Borrego, Francisco Javier, Samuel Díez Reboso y Luis Rivero García, (coords.) (2013). *La «metamorfosis» de un inquisidor: El humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*. Huelva: Universidad.
- Forcione, Alban K. (1972). *Cervantes' Christian Romance: A Study of «Persiles y Sigismunda»*. Princeton: Princeton University Press.
- Lida de Malkiel, María Rosa (1956). «Dos huellas del *Esplandián* en el *Quijote* y en el *Persiles*», *Romance Philology*. 9, pp. 156-162.
- Martos, Juan (2013). «El comentario al *Asinus aureus* de Filippo Beroaldo y la versión de López de Cortegana», en F. J. Escobar Borrego, S. Díez Reboso y L. Rivero García (coords.), *La «metamorfosis» de un inquisidor: El humanista Diego López de Cortegana (1455-1524)*. Huelva: Universidad de Huelva, pp. 235-354.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2007). «Tradición e innovación en el episodio de Ruperta, la «bella matadora» del *Persiles*», *Revista de Filología Española*. LXXXVII, pp. 103-130. <https://doi.org/10.3989/rfe.2007.v87.i1.27>

- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2012). *De amor y literatura: hacia Cervantes*. Vigo: Academia del Hispanismo.
- Muñoz Sánchez, Juan Ramón (2018). «*El mejor de los libros de entretenimiento*». *Reflexiones sobre «Los trabajos de Persiles y Sigismunda, historia septentrional», de Miguel de Cervantes*. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.
- Pelorsón, Jean-Marc (2003). *El desafío del «Persiles»*. Anejos de Criticón, 16. Toulouse: Presses Universitaires du Mirail, pp. 7-93.
- Ponce Cárdenas, Jesús (2010). *El tapiz narrativo del «Polifemo»: eros y elipsis*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra.
- Ramos, Rafael (1994). «Para la fecha del *Amadís de Gaula*: “Esta sancta guerra que contra los infieles comenzada tienen”», *Boletín de la Real Academia Española*. LXXIV, pp. 503-521.
- Rull, Enrique (1999). «Datos para la fecha de composición de *Ni amor se libra de amor* de Calderón», *Revista de Literatura*. CXXII, pp. 549-556.
- Rull, Enrique (2004). «En torno a un episodio del *Persiles*: Ruperta y Croriano», en Alicia Villar Lecumberri (ed.), *Peregrinamente peregrinos. Actas del V Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. Alcalá de Henares: Asociación de Cervantistas, pp. 931-946.
- Sacchetti, M<sup>a</sup> Alberta (2001). *Cervantes «Los trabajos de Persiles y Sigismunda». A Study of Genre*. Londres: Tamesis Books.
- Sainz de la Maza, Carlos (2003). «Introducción», en Garci Rodríguez de Montalvo, *Sergas de Esplandián*. Madrid: Castalia, pp. 7-92.
- Sales Dasí, Emilio José (1999). «Garci-Rodríguez de Montalvo, regidor de la noble villa de Medina del Campo», *Revista de Filología Española*. 79, pp. 123-158. <https://doi.org/10.3989/rfe.1999.v79.i1/2.321>
- Scaramuzza Vidoni, Mariarosa (1998). *Deseo, imaginación, utopía en Cervantes*. Roma: Bulzoni.
- Serés, Guillermo (1996). *La transformación de los amantes*. Barcelona: Crítica.
- Zimic, Stanislav (2005). *Cuentos y episodios del «Persiles»*. Pontevedra: Mirabel.

Fecha de recepción: 23 de septiembre de 2016.

Fecha de aceptación: 08 de marzo de 2017.